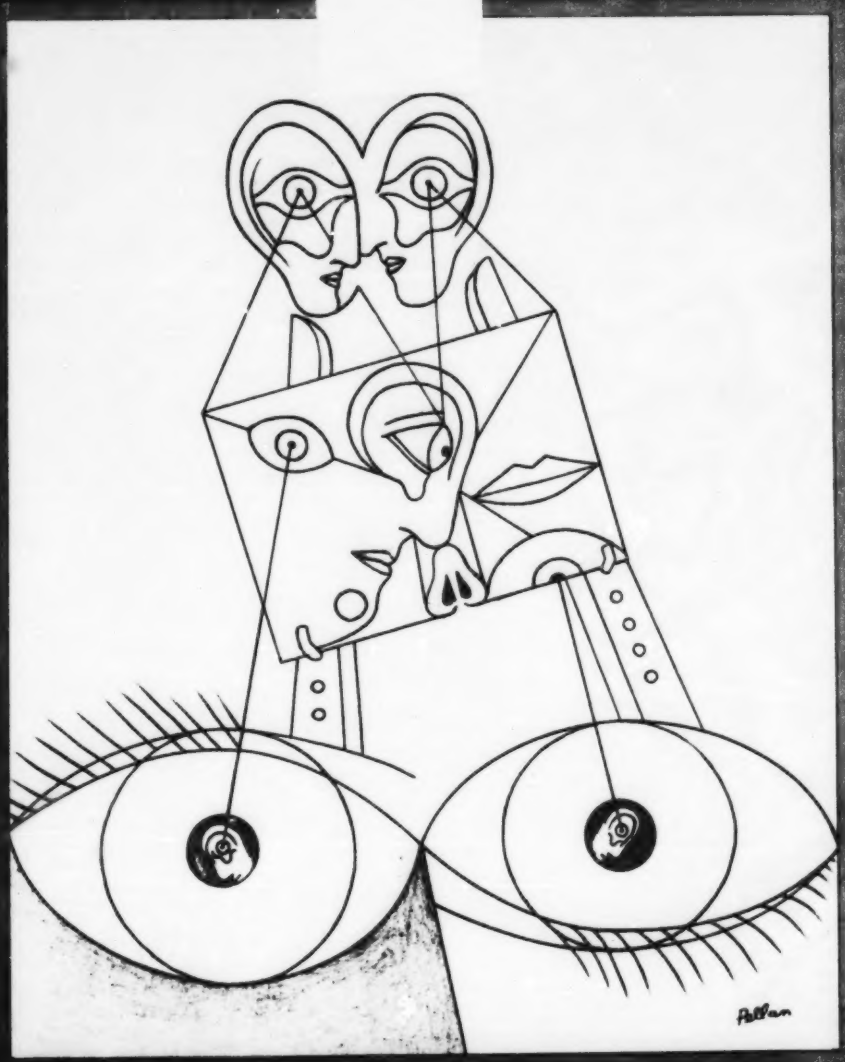


Dessin et surréalisme au Québec

101-07531/

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain.
Montréal 1979.

Remerciements
Nous tenons à remercier chaleureusement tous les prêteurs, dont le Musée du Québec, pour leur bienveillante collaboration à cette exposition. Nous désirons également exprimer notre reconnaissance à tous les artistes qui ont accepté d'apporter leur témoignage dans ce catalogue.

R.L.

Ministère des Affaires culturelles 1979. Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, reserves pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt legal, 3e trimestre 1979.
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-550-00161-3

Élaboration de l'exposition et documentation:
Réal Lussier

Conception graphique:
Raymond Bellemare, Claire Senneville
Raymond Bellemare Designers Inc.

Crédits photographiques:
Musée d'art contemporain
Communication TAV (ill. nos 1, 4, 7, 11, 19, 20, 21, 22, 24 et 25)
Patrick Altman, Musée du Québec (ill. nos 27 et 28)

Sur le ruban de nuit, une ligne saigne
Roland Giguère

Le Surréalisme est apparu en Europe comme un signe libérateur, dégagé des affres de la première guerre mondiale. Son message a entraîné un mouvement de pensée à la quête d'un nouvel humanisme dont les répercussions seront suivies jusqu'en Amérique.

Au seuil du renouveau de cette philosophie de l'existence, nous trouvons les recherches en psychologie de la fin du XIXe siècle qui avaient fait basculer les frontières du connu dans l'abîme de l'inconscient. La subjectivité de l'homme serait posée désormais en tant que réalité et confrontée à notre perception de l'univers.

André Breton, auteur du premier *Manifeste du Surréalisme* paru en 1924, faisait le procès du réalisme et de son cloisonnement. Il préférait lui opposer la vie. Seul l'imaginaire "rend compte de ce qui peut être", affirmait-il en dénonçant les contraintes d'un système sur lequel s'érigent les valeurs. Au rationalisme qui avait conduit l'Europe à de tels désastres, poètes et artistes vont se réclamer d'un esprit qui délivrerait l'imaginaire de l'emprise de la raison. Le langage serait le lieu de cette réalité, autre, appelée surréalité.

Ailleurs, dans d'autres parties du monde, au Québec notamment, les artistes seront sensibles aux révélations de l'inconscient et adopteront un état d'esprit analogue. Les Automatistes verront le besoin d'un engagement total, dans lequel l'art et la vie sont indissociables. D'autres pousseront au-delà de la reconnaissance une imagerie empreinte d'associations poétiques. Sans oublier la distinction que faisait P.-É. Borduas dans *Commentaires sur des mots courants* (1948), en définissant l'automatisme de surrationnel et non de surréel, nous observerons dans la figuration de ces dessins les différentes interprétations du Surréalisme au Québec.

Au fil de cette linéature, nous souhaitons apporter notre contribution à une meilleure connaissance des fondements de notre art.

Louise Letocha
Directrice
Musée d'art contemporain

LEGISLATIVE LIBRARY OF ONT.
LEGISLATIVE LIBRARY
MAY 25 1981
RECEIVED

Le surréalisme apparaît au Québec, de même d'ailleurs qu'en Europe et aux Etats-Unis, comme source de liberté et l'avènement de valeurs nouvelles. Plus particulièrement chez nous, c'est au cours des années 40 que nous allions connaître une influence directe du surréalisme dans le langage plastique. Ce terme de surréalisme, aussi ambigu puisse-t-il apparaître dans notre contexte québécois, devait marquer la recherche de la plupart des artistes engagés dans la transformation des conceptions artistiques traditionnelles. Aussi, notre approche du surréalisme dans le cadre de la présente exposition doit être comprise dans un sens non-limitatif, ouvert, c'est-à-dire dans le sens d'un état d'esprit. Ce qui ne veut pas dire pourtant que le contenu soit exhaustif mais bien qu'il présente différents artistes qui ne se sont jamais réclamés du mouvement surréaliste. Notre seule ambition est d'illustrer diverses démarches artistiques qui sont issues du surréalisme ou qui partagent certaines valeurs avec lui, et ceci au cours d'une période manifestement des plus fécondes pour l'art québécois, soit les années 40 et la première moitié des années 50.

Dans cette perspective, nous considérons tant les Automatistes auxquels le Surréalisme révéla "l'importance morale de l'acte non préconçu", que Pellan se tournant vers la "création d'un monde poétique" ou ceux pour qui il fut valorisation du spontané, révélation de l'inconscient, possibilité de transformer le langage pictural. D'autre part, si nous avons choisi de consacrer cette présentation au dessin, c'est que celui-ci nous apparaît particulièrement riche de forme et de contenu au cours de cette période. Cette forme d'expression qui nécessite peu de moyens, permet d'abord une liberté exceptionnelle d'expérimentation, de recherche, de même qu'un temps d'exécution relativement court; elle est aussi spécialement révélatrice des intentions de l'artiste. C'est par le trait que l'image naît, et nous verrons comment ici s'élabore une nouvelle notion de contenu et une transformation des structures visuelles du langage plastique.

Notre intention est donc avant tout de voir quels furent les différents apports du Surréalisme dans la démarche personnelle des artistes québécois et d'illustrer les multiples facettes que ces apports ont suscitées. Il s'agit ainsi de faire le point sur la relation qu'a pu entretenir le Surréalisme avec la production artistique québécoise. Aussi, il nous semble important d'établir d'abord quelques références historiques, de rappeler quelques rapports entre les Surréalistes européens et les artistes québécois, de souligner certaines activités artistiques.

Parcours historique

Le premier contact avec le Surréalisme européen devait s'effectuer au Québec par l'expérience livresque. Outre des oeuvres d'auteurs tels que Saint-John Perse, Paul Éluard, Lautréamont, connues du milieu intellectuel québécois, on peut lire des textes de futurs membres du groupe surréaliste grâce à *La Nouvelle Revue française*(1). D'autre part, signalons par exemple que l'École du Meuble s'abonne à la revue *Minotaure* à partir de 1938 et que Maurice Gagnon consacre un chapitre au Surréalisme dans son ouvrage intitulé *Peinture moderne*, paru en 1940. Ainsi, à la fin des années 30, le Surréalisme commence à soulever de l'intérêt mais cependant les oeuvres des peintres surréalistes ne sont guère connues et celles-ci n'apparaissent jamais dans les quelques expositions des maîtres modernes présentées à Montréal. Dans ce contexte, Alfred Pellan chassé par la guerre, revient au Québec en 1940. Il était installé à Paris depuis 1926, et y avait rencontré des artistes cubistes, futuristes et surréalistes. Dès son retour, Pellan présente une importante exposition rétrospective de son oeuvre où prédominent les influences cubistes et surréalistes. Riche de sa connaissance des avant-gardes parisiennes, il apporte avant tout un esprit de liberté qui sera stimulant pour le milieu artistique.

De son côté, Paul-Émile Borduas découvre à la lecture du texte d'André Breton *Château étoilé*, publié dans le no 8 de la revue *Minotaure*, une description de l'écriture automatique qui confirme son intérêt pour les valeurs de spontanéité et d'imagination qu'il a déjà observées dans les dessins d'enfants. C'est alors qu'il s'emploie à explorer les possibilités de l'inconscient et du non-préconçu dans une série de gouaches "surréalistes" exposées en 1942. Borduas qui est professeur à l'École du Meuble reçoit peu à peu chez lui des étudiants dont Guy Viau, Pierre Pétel, Gabriel Filion, Charles Daudelin, Fernand Bonin, auxquels s'ajoutent Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Fernand Leduc, Magdelaine Desroches, Louise Renaud, de l'École des Beaux-Arts(2). On y discute de peinture, des oeuvres de certains étudiants, mais aussi de poésie, du *Château étoilé*, des *Chants de Maldoror* de Lautréamont. En 1943, André Breton, exilé à New York, invite Fernand Leduc et ses amis à adhérer au mouvement surréaliste mais la réponse de ce dernier écarte discrètement l'offre. L'atelier de Leduc devient aussi un lieu de discussion où se retrouvent avec des poètes surréalistes et des militants marxistes, Jean-Paul Mousseau, Bruno Cormier, Rémi-Paul Forgues(3). D'autre part, Louise Renaud, devenue gouvernante des enfants de Pierre Matisse dont la galerie à New York réunit les surréalistes exilés, lui fait parvenir diverses publications surréalistes. Leduc visite à New York avec Cormier les expositions Matta, Gorky, Donati, Tanguy(4), et rencontre même André Breton au printemps 1945.

L'année suivante, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Marcel Barbeau, Jean-Paul Riopelle se trouvent réunis dans la première exposition du groupe formé autour de Borduas. Cette même année 1946, voit la fondation des *Cahiers de la file indienne* qui présentent des oeuvres de collaboration entre écrivains et artistes dont *Le Voyage d'Arlequin* d'Éloi de Grandmont, illustré par Pellan, *Théâtre en plein air* de Gilles Hénault, illustré par Charles Daudelin et *Les Sables du rêve,* recueil de poèmes automatistes de Thérèse Renaud, illustré par Mousseau. Par ailleurs, c'est à cette époque que certains disciples d'Alfred Pellan tels que Jean Léonard, Jean Benoît, Mimi Parent, Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Roland Truchon, s'adonnent au jeu littéraire et artistique du *Cadavre exquis*(5). Au début de 1947, se tient la seconde exposition du groupe des "Automatistes" (nom qui lui est conféré à cette occasion). Presqu'au même moment, Fernand Leduc part pour Paris où l'ont précédé Riopelle et Thérèse Renaud. Breton invite par l'intermédiaire de Jean-Paul Riopelle le groupe à participer à la VIe Exposition internationale du Surréalisme. Finalement les membres refuseront leur participation, à l'exception de Riopelle. Au mois de mai, paraît le cahier *Les Ateliers d'arts graphiques,* sous la direction artistique d'Albert Dumouchel et la direction technique d'Arthur Gladu. Cette publication constituée de collaborations littéraires et graphiques, rassemble entre autres des contributions de Pellan, Borduas et certains de leurs disciples. D'autre part, Claude Gauvreau présente sa première pièce, *Bien-être,* avec la participation de Pierre Gauvreau pour les décors et de Madeleine Arbour pour les costumes. Puis Leduc et Riopelle organisent à la Galerie Luxembourg à Paris une exposition intitulée "Automatisme" qui réunit également leurs amis Borduas, Barbeau, Fauteux et Mousseau. Leduc qui vient d'assister à la réunion des surréalistes-révolutionnaires rompt bientôt avec ce groupe. Pour sa part, Riopelle est signataire du manifeste *Rupture inaugurale* qui marque le rejet par le groupe de Breton du communisme sous toutes ses formes. Au moment où au Québec on précise dans des articles de journaux la nature de l'automatisme montréalais, Leduc et Riopelle participent à Paris à la première exposition des représentants de l'Abstraction lyrique.

Le 4 février 1948 a lieu la première exposition *Prisme d'Yeux,* celle-ci s'accompagne d'un manifeste pour un art libre de toute influence signé par un groupe d'artistes réunis avec Pellan et dont certains membres se lieront plus tard d'amitié avec Breton (Jean Benoît et Mimi Parent qui viennent de s'installer à Paris, ainsi que Léon Bellefleur). Au mois d'avril, se tient un récital de danse dont les chorégraphies sont de Françoise Sullivan sur un poème de Thérèse Renaud dit par Claude Gauvreau et sur une musique de Pierre Mercure, avec des costumes de Mousseau. Le 9 août, paraît le manifeste du groupe automatiste *Refus global* qui s'accompagne de plusieurs textes des membres et de reproductions d'oeuvres. Quelque temps après, un jeune poète qui fréquente les Automatistes, Paul-Marie Lapointe, publie son premier recueil, *Le Vierge incendié,* illustré par Pierre Gauvreau.

Dans la tradition des Surréalistes européens, les travaux de collaboration peintres-poètes se feront encore plus nombreux. En 1949, le poète et graveur Roland Giguère fonde la maison d'édition Erta où sont publiés successivement ses recueils *Faire naître,* illustré par Albert Dumouchel (1949); *Trois pas,* avec des gravures de Conrad Tremblay (1950); *Les Nuits abat-jour,* avec des collages d'Albert Dumouchel (1950); *Yeux fixes* et *Midi perdu,* illustrés par Gérard Tremblay (1951). Il édite également, en 1951, des lithographies de Gérard Tremblay *(Horizons)* et un recueil écrit avec Théodore Koenig, *Le Poème mobile,* qu'il illustre. Cette même année, Albert Dumouchel, Léon Bellefleur et Norman McLaren(6) participent à la deuxième *Exposition internationale d'art expérimental* organisée par le groupe *Cobra,* mouvement qui regroupe des surréalistes-révolutionnaires. La revue *Cobra* qui prend le nom de *Revue internationale de l'art expérimental,* ajoute les noms d'Albert Dumouchel et de Norman McLaren à celui de Roland Giguère au nombre de ses collaborateurs. En 1953, Gilles Hénault publie aux éditions Erta *Totems,* accompagné d'oeuvres d'Albert Dumouchel. Par ailleurs, des membres de Cobra forment bientôt le groupe *Phases* et Roland Giguère présente son poème *Yeux fixes* dans le premier numéro de *Phases* en 1954, puis réalisera la maquette du second numéro l'année suivante(7).

Surréalisme pour liberté

Lorsque Paul-Émile Borduas élabore au début de 1942 ses premières oeuvres surréalistes, il fait de la notion d'automatisme son principe de création. Ce qu'il retient des idées d'André Breton, c'est l'importance de l'acte non-préconçu dans l'exploration de l'inconscient. Par la suite, Borduas et ses disciples se montrent peu intéressés par les divers procédés d'automatismes mécaniques utilisés par les Surréalistes pas plus que par les thèmes qui leur sont favoris. Ils insistent avant tout sur une démarche plastique entièrement soumise aux dictées de l'inconscient et dégagée de tout contenu anecdotique ou littéraire. Leurs recherches portent exclusivement sur le processus de création d'une peinture non-figurative. Bien entendu, quelques poètes se retrouvent au sein du groupe et certains membres, comme Madeleine Arbour et Jean-Paul

Mousseau réalisent occasionnellement des collages ou, comme Louise Renaud, des "ready-made", mais les préoccupations des Automatistes résident dans la pratique picturale. Borduas situe d'ailleurs dans son texte *En regard du surréalisme actuel* l'identité propre de l'Automatisme par rapport au mouvement surréaliste(8). Dans l'oeuvre présentée ici, et réalisée peu après les gouaches surréalistes, Borduas élabore sur un fond animé par un jeu de clair-obscur, suggérant une certaine profondeur, tout un réseau de lignes pour constituer une composition peu hiérarchisée.

De tous les Automatistes, Fernand Leduc est le mieux informé sur les Surréalistes et leurs activités. Intéressé par le surréalisme de Matta, il sera le premier, après Borduas, à pousser l'automatisme à son point extrême. Il exécute ses dessins les plus surréalistes au cours des années 1942-1943. Ceux-ci, constitués d'un entrelacs de lignes résultant d'une écriture automatique, suggèrent par associations libres un complexe d'images d'ordre orinique et érotique. Ainsi le dessin qu'on retrouve dans l'exposition, le seul conservé de cette époque, présente une composition ambiguë où personnages et paysage se confondent; une composition à la fois figurative et abstraite. D'un enchevêtrement de traits apparaît un personnage féminin, étendu de la gauche vers la droite, confronté à une sorte d'animal: corps hybrides installés dans un décor indéfini. Ce dessin, dont certains éléments peuvent rappeler Dali, élimine pourtant toute notion de perspective. L'indissociation créée entre les figures et leur environnement, et la juxtaposition de certains motifs ramènent à un seul plan tous les constituants de l'image.

Parmi ceux qui fréquentent assidûment l'atelier de Fernand Leduc se trouve Jean-Paul Mousseau. Celui-ci fait comme son ami une distinction importante entre surréalisme et automatisme: il qualifie le premier de figuratif, l'autre de non-figuratif(9). Dans cette perspective, le fusain non daté de l'exposition peut appartenir à une figuration surréaliste. La composition fortement expressioniste, avec son personnage schématisé et victime de déformations, et son atmosphère sombre possède quelques éléments incongrus, tel qu'une échelle qui semble s'appuyer sur la tête du personnage ainsi que des arcs de cercle s'élevant en pointe de flèche vers le ciel, de part et d'autre. Au niveau de l'organisation de l'ensemble, il est intéressant de noter que l'illusion de profondeur créée se trouve compromise par les deux traits noirs qui recoupent le personnage à la hauteur de la taille, en prolongeant le motif quadrillé, sorte de clôture qui s'éloigne vers le fond. Les deux autres oeuvres présentées révèlent l'abandon d'un sujet et une libre expérimentation graphique. L'encre réalisée pour illustrer le recueil *Les Sables du rêve* offre une composition presque concentrique marquée de formes connues. L'image, caractérisée par des effets de texture et divers motifs d'ordre végétal, comporte des rapports spatiaux complexes, dûs à des jeux de volumes illusionnistes. Quant à l'encre datée de 1946, issue d'une écriture spontanée livrée aux impulsions de l'artiste, elle se compose de différents éléments abstraits tous reliés les uns aux autres et organisés encore selon des notions de haut et bas, de gauche et droite.

Roger Fauteux, le moins connu des Automatistes, quitte très tôt les activités du groupe. Il avait pourtant retenu l'attention de Borduas, mais on ignore presque tout de ses réalisations de l'époque. Claude Gauvreau dira de lui: "La production de Fauteux était tout à fait en marge; contrairement aux autres, on peut même dire qu'il était figuratif. . ."(10). Dans le dessin présenté ici, le personnage est soumis à un double traitement; d'une part sa tête subit une déconstruction morphologique, de l'autre son corps se transforme par la caricature et un certain érotisme. Ce double traitement correspond à des univers différents: celui de la terre pour le corps enfermé dans sa cellule, et celui de l'espace, de l'infini, pour la tête en mutation.

Pierre Gauvreau se fait l'un des défenseurs d'une certaine compatibilité avec le mouvement surréaliste; c'est du moins ce qu'il manifeste au moment de la publication du texte *En regard du surréalisme actuel*(11). Cette prise de position crée d'ailleurs pendant quelque temps une division au sein des membres du groupe automatiste. Gauvreau réalise des compositions bien structurées où règne l'équilibre. Ses deux encres de 1946 et de 1950, tout en étant construites de façon différente, offrent des espaces particulièrement bien organisés et définis. La première nous introduit dans un espace théâtral avec la toile de fond, les tentures qui ferment de part et d'autre, la présence d'éléments divers qui remplissent le premier plan. Un besoin d'harmonie plastique se traduit également dans l'utilisation du noir et du blanc. L'autre s'organise selon une certaine perspective avec une construction en oblique où les différentes formes s'élaborent les unes à partir des autres. D'autre part, le *Sans titre* de 1947, de facture plus impulsive possède comme l'encre de 1950 une forte charge expressive. Soulignons l'utilisation de l'accident, tel que la tache d'encre, et des caractéristiques propres au matériau dans son exécution.

Il convient de mentionner que le poète Claude Gauvreau joue un rôle important au sein du groupe automatiste comme chroniqueur et animateur. Ses distinctions entre

l'automatisme et le surréalisme sont d'ailleurs très près de celles de Borduas, et il restera toujours fidèle, dans son oeuvre, aux théories de l'automatisme surrationnel. Chez lui également, les dessins originent d'une écriture plastique non-préconçue. Aussi leur contenu est intimement lié à l'acte de création et à la forme plastique élaborée.

D'autre part, chez de nombreux artistes québécois le surréalisme s'exprime à travers une forme plus ou moins figurative qui va d'une expression libre de la réalité à la mise en rapport d'éléments incongrus, en passant par une gamme d'images poétiques. Ils s'attachent aux possibilités expressives de l'image insolite qui révèle un lieu ou un monde jamais vu. Le surréalisme prend ici valeur de libération des fantasmes de l'inconscient et du rêve qui traduisent les grands mythes collectifs.

Au nombre des étudiants qui fréquentent l'atelier de Borduas au début des années 40, se trouve Charles Daudelin. Il fait partie avec d'autres disciples de l'exposition des Sagittaires en 1943; mais avec une démarche picturale quelque peu différente, il s'éloigne peu à peu de ceux qui formeront le groupe automatiste. Cependant le surréalisme lui indiquera le chemin d'une liberté inespérée. Son dessin, *Sans titre* de 1946, témoigne d'une libre interprétation du motif, empreinte de fantaisie et d'érotisme. Les courbes et les arabesques se multiplient au profit d'une suggestion de mouvement et favorisent une certaine association du sujet avec le décor.

De son côté, Norman McLaren n'entretient pas de relations directes avec le milieu artistique de l'époque, et il découvre, par des reproductions dans les livres, les oeuvres des Surréalistes. Il exécute d'ailleurs une série de dessins surréalistes qui relèvent d'approches très différentes. *Regard sévère*, quant à lui, résulte de la mise en scène de motifs extraits de leur contexte habituel. La création de ce lieu imaginaire et artificiel, habité par des yeux isolés et schématisés, vise à créer une image énigmatique.

Rappelons qu'Alfred Pellan révèle au Québec la première peinture surréaliste. Chez lui, le caractère surréaliste des oeuvres s'apparente aux réalisations des artistes européens. Pellan se situe définitivement dans la tradition de l'art européen et partage certains points communs avec les Surréalistes au point de vue de la forme et de la thématique. Il sonde lui aussi les énigmes de l'inconscient et exprime des visions oniriques. Ses compositions qui relèvent d'une imagination débordante et d'une inspiration poétique se constituent d'objets, de motifs métamorphosés par la ligne ou la couleur, de signes, de symboles créant un atmosphère de dépaysement. Le dessin intitulé *Question d'optique* présente un motif fréquemment employé chez Pellan ainsi que chez les Surréalistes, celui des yeux. Des paires d'yeux dans les parties supérieure et inférieure sont reliées à d'autres yeux apparaissant dans un tableau central qui représente un visage de profil ainsi que des éléments faciaux isolés. La triple image composée du profil, de l'oreille et de l'oeil peut suggérer l'influence des autres sens sur la vision et que la perception du tableau conduit à une perception de l'homme, c'est-à-dire de soi. Dans *L'homme A grave*, malgré la richesse chromatique, c'est le dessin qui domine, c'est la ligne qui a contrôlé l'élaboration de l'image. On y retrouve un personnage en partie défiguré qui tente de graver son savoir, en dépit de ses yeux fermés, cousus, et d'un cerveau compartimenté. Quant à *La pariade*, elle offre une composition peuplée d'oiseaux et d'animaux inconnus sortis d'un monde de fantaisie et de rêve.

C'est Pellan d'ailleurs qui initie de jeunes artistes qui fréquentent son atelier au jeu surréaliste du *Cadavre exquis*. Il s'agit d'une feuille de papier pliée selon le nombre de participants, où chacun compose un dessin et un bout de phrase, sans tenir compte des collaborations précédentes, sinon des quelques lignes et du mot laissés visibles sur sa partie. Le résultat produit un dessin collectif dont les qualités esthétiques et poétiques sont entièrement issues du hasard.

Parmi ces disciples regroupés autour de Pellan se trouve Léon Bellefleur. Celui-ci est particulièrement marqué par les dessins d'enfants et leurs qualités de spontanéité et de merveilleux. Cet intérêt ainsi que l'influence de Paul Klee se manifestent ouvertement dans le dessin *Gnomes au vent de l'aube* de 1947. Mais Bellefleur s'adonne également vers 1952 à une forme d'"automatisme dirigé". Il s'agit d'un automatisme graphique qui devient pour lui un moyen parmi d'autres permettant de canaliser les forces du rêve et de l'inconscient, (*L'aigle-carnaval*). Sa quête de l'inconnu devient de plus en plus personnelle mais la poésie constitue toujours chez lui une source intarissable d'inspiration. Avec *Escale*, il développe un certain lyrisme qui donne naissance, par un grand raffinement dans l'utilisation de la ligne et de la tache, à des formes spectrales, vacillant dans un espace infini.

Ami de Bellefleur, Albert Dumouchel subit également une certaine influence de Pellan avant de faire la découverte de Paul Klee. Toute une période de sa production artistique est marquée par le surréalisme. Cela se manifeste dans ses oeuvres par la suggestion d'un monde imaginaire,

mystérieux, qui très souvent prend la forme d'un univers fantastique. Le *Sans titre* (v. 1958), influencé par l'art de Klee, se présente un peu comme un *Cadavre exquis*, avec son déroulement en deux phases, reliées par le seul prolongement des lignes. Une composition surtout bidimensionnelle et décorative se juxtapose à un paysage architectural vaguement suggéré à partir de quelques traits et de quelques taches. D'autres part, *Oriflammes debout pantelants* et *Les chevaux embrasés* sont habités d'animaux inconnus, sorte de monstres familiers émergés de l'esprit de l'artiste. Le surréalisme est pour Dumouchel le moyen "de retrouver les forces poétiques optimistes"(12), d'établir de nouvelles valeurs pour parvenir à se réaliser pleinement.

Elève de Dumouchel, Roland Giguère se signale tôt par la parution de poèmes dans *Les Ateliers d'arts graphiques*. Il découvre d'abord le Surréalisme par la poésie de Paul Éluard, puis s'intéresse aux oeuvres d'Aragon, Desnos, Artaud, etc. Dans le milieu de l'École des Arts graphiques, il profite des échanges entre peintres et poètes avant de faire la connaissance du poète belge Théodore Koenig, surréaliste-révolutionnaire, qui le renseigne sur le mouvement *Cobra*. Peu à peu une oeuvre graphique naît de ses expérimentations de poète. Plus que chez aucun autre, la poésie écrite joue pour lui un rôle d'inspiration et de support aux réalisations plastiques. *Apparition sur le mur du jardin* et *Métamorphose au pays des oiseaux* présentent une imagerie onirique développée à partir de taches d'encre montrant des personnages métamorphosés, soit un être fantomatique dans le premiers cas, soit une femme-oiseau dans le second. Le dessin intitulé *L'influence de la lune sur la mariée* résulte manifestement d'une exécution soumise au hasard et à l'accident. L'artiste n'est apparemment pas intervenu après coup pour influencer la perception de la composition qui possède ici, une grande puissance de suggestion.

De son côté, Gérard Tremblay s'alimente aussi à la poésie, ainsi qu'aux oeuvres des peintres surréalistes tel que Max Ernst. D'autre part, il s'intéresse aux recherches de Borduas et des Automatistes et collabore par des illustrations à des recueils publiés chez Erta. Non seulement Tremblay propose dans ses oeuvres une imagerie très riche, mais il expérimente en même temps toute une variété de techniques qui va de l'écriture automatique au procédé d'impression, au collage et au frottage. *La foire* met à profit les taches colorées dans l'élaboration d'un payasage où les éléments figuratifs se métamorphosent au gré de l'imagination et de la fantaisie de l'artiste. Dans *Le bateau à voir*, la composition développée à partir de traces faites par impression, avec l'addition ici et là de quelques lignes et de quelques motifs abstraits, évoque une bête insolite, tandis que *Fruits amers* utilise l'aquarelle à la fois comme support et comme décor à des objets graphiques, créés avec minutie dans une recherche d'esthétisme.

Guido Molinari se manifeste dès le début de ses activités artistiques à la fois comme un poète et un peintre défenseur de la liberté créatrice. Sa première participation à une exposition (La Place des artistes) comporte en plus de tableaux et d'une sculpture, des textes surréalistes. Il expérimente, à cette époque, dans une série de dessins, l'écriture automatique. Son graphisme donne naissance à des compositions plus ou moins concentrées qui n'imposent aucune direction de lecture (excepté la signature) et qui affirment la bidimensionnalité du support, c'est-à-dire de la feuille de papier. La ligne nerveuse et très organique, continuellement rompue, constitue un enchevêtrement qui rend ambiguë le rapport fond-forme (*Sans titre*, 1954).

Découvrant le milieu artistique parisien au début des années 50, Alan Glass enrichit sa formation et trouve bientôt sa voie à travers la sensibilité et la puissance d'imagination du surréalisme. D'ailleurs le peintre surréaliste Matta s'intéresse aux dessins qu'il réalise et le présente à une galerie qui en fait une exposition. Ces dessins qui s'apparentent à certaines compositions de Max Ernst, sont des sortes de paysage étrangers constitués par une agglomération de formes, de textures, qui évoque à la fois le minéral et le végétal.

Dans le Québec des années 40, les artistes s'aventurent définitivement dans la transformation du langage plastique traditionnel. Dans leur volonté d'explorer et d'exprimer leur vision propre des choses et les ressources internes de l'individu le surréalisme devient synonyme de liberté. Il permet de plonger dans l'inconscient et l'imaginaire pour en traduire les fantasmes et la fantaisie; il provoque la valorisation du spontané, du geste créateur mais aussi des éléments plastiques. La redéfinition de l'expérience picturale qui en résulte se trouve à la base même du développement de l'art abstrait québécois.

Réal Lussier, Conservateur adjoint
Service des expositions itinérantes

Notes

1 Bourassa, André-G., *Surréalisme et Littérature québécoise*. Éditions de l'Étincelle, Montréal, 1977, p. 34.

2 Teyssèdre, Bernard, "Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal", *La Barre du jour*, janvier-août 1969, pp. 227-228.

3 *Id.* p. 247.

4 *Id.* p. 250.

5 Ostiguy, Jean-René, "Les cadavres exquis des disciples de Pellan", *Vie des arts*, été 1967, pp. 22-25.

6 *Cobra*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal, décembre 1976, p. 1.

7 "Roland Giguère, profil d'une démarche surréaliste", *Vie des arts*, automne 1975, p. 45.

8 Publié dans *Refus global*, Mythra-Mythe, Saint-Hilaire, 1948.

9 Interview de J.-P. Mousseau, André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 105.

10 Gauvreau, Claude, "L'épopée automatiste vue par un cyclope", *La Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 61.

11 Correspondance avec Borduas, dans F.-M. Gagnon, *Paul-Emile Borduas*, Éditions Fides, Montréal, 1978, pp. 247-248.

12 Interview d'Albert Dumouchel, André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 189.

Par le biais de la littérature, et à la suite de la lecture des Manifestes surréalistes, j'ai été amené à changer mes valeurs de pensée. Ceci se passait vers les années 50. L'écriture automatique surtout m'a permis de jeter par dessus bord toute espèce d'académisme en découvrant "librement" mon propre langage pictural. Le subconscient pouvant désormais s'exprimer, le problème de l'authenticité, qui me tenaillait depuis longtemps, trouvait enfin une voie de solution.

L'apport du surréalisme dans mon oeuvre n'a pas seulement été important mais essentiel, et je ne vois pas comment, sans cela, j'aurais pu "vraiment" trouvé à m'exprimer.

Le surréalisme n'a pas été uniquement une nouvelle école d'expression ou un nouveau langage, mais le bouleversement des valeurs sclérosées. Donc le courant de pensée le plus important du vingtième siècle.

Léon Bellefleur
Mai 1979

Ma rencontre avec le surréalisme remonte à fort loin et se confond avec l'aventure qu'était pour moi l'installation à Montréal. Borduas, Pellan, leurs amis, la Bibliothèque de l'École du Meuble et quelques étudiants qui y travaillaient comme moi, le passage de Fernand Léger à Montréal et le hasard ont joué dans ce sens.

Les poèmes d'Éluard, de Reverdy, de Supervielle, tirés de livres prêtés par Robert Élie, les livres étaient plus que rares au début des années 40, groupés et dactylographiés par madame Maurice Gagnon, formaient la toile de fond d'un quotidien et remplaçait le beurre sur le pain ou sur les épinards.

La veine surréaliste, si c'était cela, est née d'un climat, d'un environnement et de l'enthousiasme de me sentir jeune et de découvrir un monde inimaginable à Granby en 1939.

Je ne me suis jamais senti, vu ou appelé surréaliste, c'est même assez loin de moi. Je partais d'un monde très réaliste où j'avais vu surtout des L.J. Massicotte et fait des dessins, des constructions qui voulaient être près du réel: maison de bois, meubles, personnages miniatures. Je pense que le surréalisme a voulu dire pour moi liberté.

C'était la permission que je recevais tout-à-coup de laisser mon imagination m'entraîner où elle voulait. J'étais justifié de réaliser toutes les "choses folles" qui naissaient d'elles-mêmes.

Les aquarelles et quelques huiles des années 40 sont pleines d'associations, nées de ce climat, qui leur donnent probablement un air surréaliste.

Je suis ancré dans la réalité des choses à faire et le surréalisme pour moi "c'est les autres". Le mot suscite des images qui ne me touchent pas profondément. Je ne mettrait pas de poil autour d'une tasse et je n'essaierai pas de me trouver des frustrations sexuelles coûte que coûte.

Je ne cherche pas l'audace pour l'audace ni l'inouï ni le délire et c'est un peu l'image que me donne le surréalisme qui n'avait pas peur de l'embrigadement que je fuis.

Charles Daudelin
Mai 1979

J'ai d'abord découvert, en 1947, les oeuvres de Paul Éluard, André Breton, Robert Desnos, Antonin Artaud, etc. Ce n'est que plus tard que j'ai commencé à dessiner et à peindre par un espèce de phénomène d'entraînement qui me portait à transposer en image visible mon langage poétique.

Le surréalisme a été la véritable source de ma poésie et de ma peinture. Je suis toujours resté fidèle à la magie, au rêve, à l'imaginaire et aussi à cet esprit de révolte qui, pour moi, doit marquer une oeuvre.

Le surréalisme n'est pas tellement une façon d'écrire ni une façon de peindre qu'une forme de pensée et un mode d'agir qui va plus loin que la facture de l'oeuvre.

Roland Giguère
Mai 1979

L'adhésion au surréalisme et sa pratique par les oeuvres, date pour le Québec des années 40. La première manifestation d'écriture automatique en peinture est l'oeuvre de Borduas avec ses gouaches en 1942. Ceux qui formeront le "Groupe des Automatistes" abordent à la même époque, dans le rayonnement de Borduas et à travers les écrits et les oeuvres des Surréalistes (la plupart réfugiés à New

York) la pensée et la révolte surréaliste. (. . .) Le surréalisme n'est pas une école de peinture, mais une pensée exploratrice, d'engagement global. La première édition de poèmes surréalistes "Les Sables du Rêve" de Thérèse Renaud, illustrés par Jean-Paul Mousseau, paraît en 1946. Le comportement adéquat, élargi à toutes les activités humaines est consigné dans le "Refus global" en 1948. Les voies ouvertes à l'exploration, entre autres, du subconscient, du rêve, de l'analogie, du dépaysement, tenteront maints artistes par la suite.

Surprendre, pour le surréalisme c'est bousculer, éveiller, forcer la conscience à dépasser la réalité apparente des choses, libérer la poésie, ouvrir les voies à l'émancipation de l'homme.

Fernand Leduc
Mai 1979
(extrait d'une lettre
en réponse au questionnaire)

A l'école d'art de Glasgow, nous travaillions toujours d'après les plâtres et le modèle vivant. J'en vins à détester le dessin. On exigeait le rendu méticuleux de poses statiques qui duraient des jours et des semaines. C'était laborieux et assommant, d'autant plus que j'étais médiocre (. . .) Deux années après mes études, j'abandonnai tout genre de travail graphique. Puis je découvris le surréalisme, que je trouvai vivifiant et libérateur. De nouveau je me remis allègrement au dessin et à la peinture.

J'ai conservé très peu de dessins du temps de mes études d'art et de mon séjour à New York. Mes tout premiers dessins à la plume trahissent une influence surréaliste.

Les artistes ont exprimé le surréalisme de bien des façons. Pour moi, il supposait une reddition de la motivation consciente, permettant ainsi au subconscient de percer et de jaillir. Souvent, par peu de choses au début: un trait de plume involontaire peut trahir le subconscient tout comme un lapsus. Cet automatisme, il faut le libérer, l'alimenter et l'encourager jusqu'à ce qu'il devienne assez résistant pour subir un contrôle graduel menant à une relative unité.

Norman McLaren
(*Les dessins de Normand McLaren*,
©1975 Les Livres Toundra de
Montréal, pp. 8 et 18)

Mes premiers dessins découlent fondamentalement de l'intense activité d'écriture poétique "automatiste" qui a commencé en 1951. Dans cette forme d'écriture, à certains moments, la disjonction entre le contenu et la forme scripturale ou graphique m'a amené à prendre conscience d'un type de production picturale qui se réaliserait sans le contrôle visuel. C'est ainsi qu'à cette époque je produisis mes premiers tableaux et dessins, les yeux bandés ou en travaillant dans l'obscurité totale.

Pour moi, le dessin ou la peinture "automatiques" pouvaient se relier à l'expérience surréaliste pour autant qu'ils constituaient des processus de production d'objets révélateurs de degrés plus profonds de la conscience ou une certaine tentative de rejoindre l'inconscient. Mais il s'agit de cet inconscient que Georg Groddeck a décrit si profondément comme le Ça, où il est question de la pulsion de vie et de mort. Ce n'était pas la fonction dialectique de l'inconscient avec le conscient qui m'intéressait, mais l'énergie structurante qui est le principe organisateur de la pulsion.

La pratique scripturale de certains artistes surréalistes m'a intéressé: Tzara, Desnos, Artaud, Bataille, etc.

Comme théorie picturale, le surréalisme m'est toujours apparu comme nettement réactionnaire, surtout vis-à-vis l'apport considérable de peintres comme Chirico, le Futurisme italien et russe et l'aventure Dada.

Par ailleurs, la tentative de Breton de hiérarchiser et de déterminer une orthodoxie de la pratique poétique m'a toujours semblé de peu d'intérêt.

Guido Molinari
Mai 1979

Lors de mon premier séjour à Paris de 1926 à 1940, je me renseignais le plus possible sur toutes les tendances de l'art. Je suivais toutes les activités et c'est par les expositions que j'ai découvert le mouvement surréaliste. D'emblée, j'ai été vivement intéressé et passionné. J'ai eu la chance de connaître personnellement André Breton, mais je n'ai jamais voulu adhérer au groupe désirant avant tout conserver ma liberté.

Ayant été profondément impressionné par le surréalisme, je l'ai pratiqué dans mes oeuvres. Je trouve qu'il a été d'un grand apport pour moi en contribuant à stimuler mon imagination créatrice et en m'incitant à rechercher

une nouvelle forme de poésie picturale.

En ce qui me concerne, je souhaite un surréalisme esthétiquement constructif éloigné de tout morbidité.

Alfred Pellan
Mai 1979

Je fus amené au surréalisme par affinité, dès les premières années (1947), avec des recherches qui rejoignaient mes préoccupations dans le domaine du subconscient et de l'imaginaire.

Le surréalisme est pour moi une revalorisation du rêve et de la sexualité. Un langage qui permet d'atteindre un niveau au-delà.

Le surréalisme a toujours existé (J. Bosch). Les surréalistes, eux, ont pointé les oeuvres vives qui, souvent, échappaient à une conscience fixée. Pour moi, le surréalisme est une survie.

Gérard Tremblay
Mai 1979

Note
Ces textes sont en réponse à un questionnaire que nous avons adressé aux artistes en marge de l'exposition.

6 Paul-Émile Borduas
Sans titre, 1943

20 Fernand Leduc
Sans titre, 1943

14

23 Jean-Paul Mousseau
Sans titre, n.d.

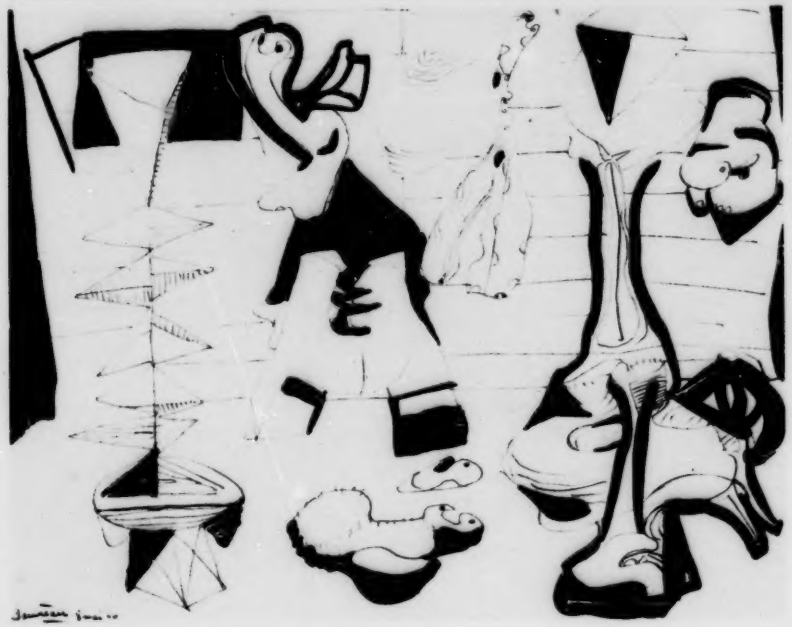
24 Jean-Paul Mousseau
Sans titre, v. 1945-46

25 Jean-Paul Mousseau
Sans titre, 1946

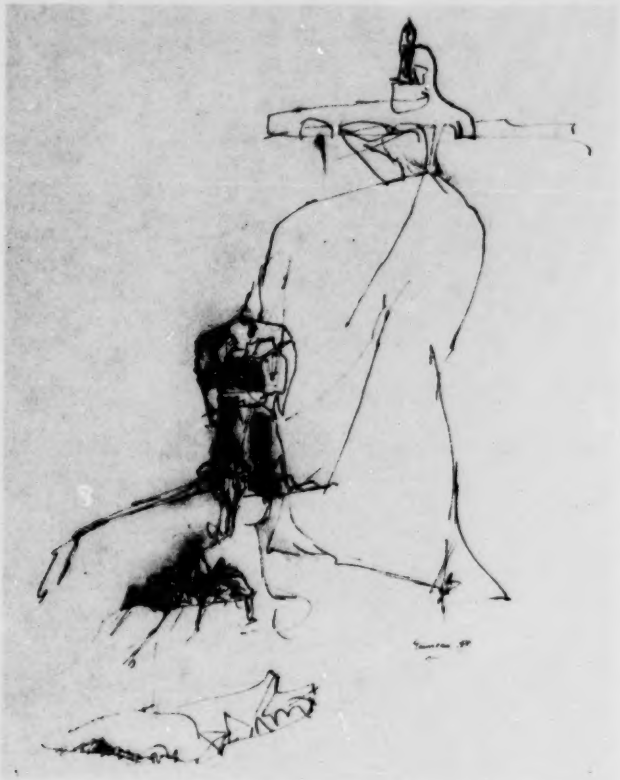
11 Roger Fauteux
Sans titre, v. 1945-46

13 Pierre Gauvreau
Troisième journée du voyage vers l'intérieur, 1946

14 Pierre Gauvreau
Sans titre, 1947



15 Pierre Gauvreau
Sans titre, 1950

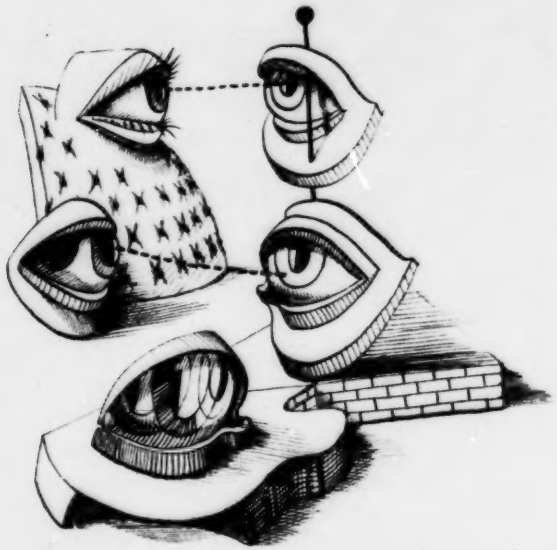


12 Claude Gauvreau
Sans titre, 1954

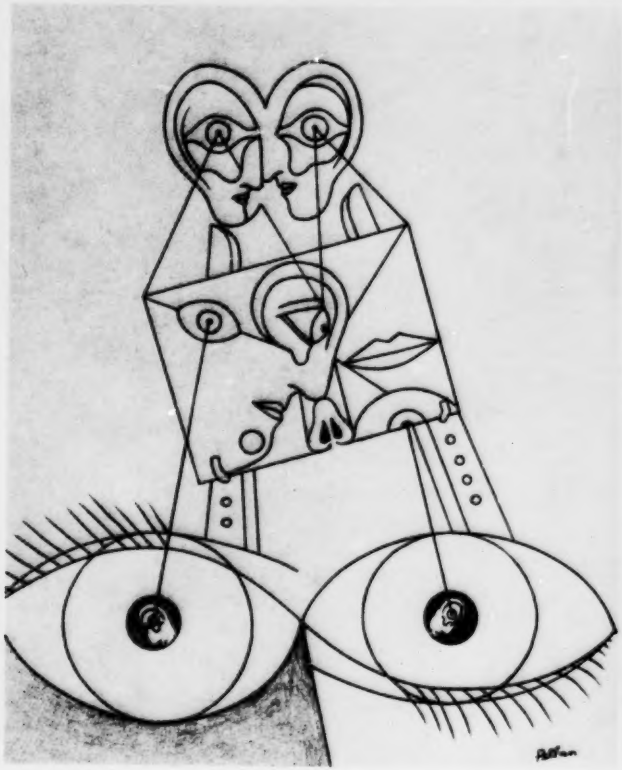
7 Charles Daudelin
Sans titre, 1946

21 Norman McLaren
Regard sévère, 1944

22



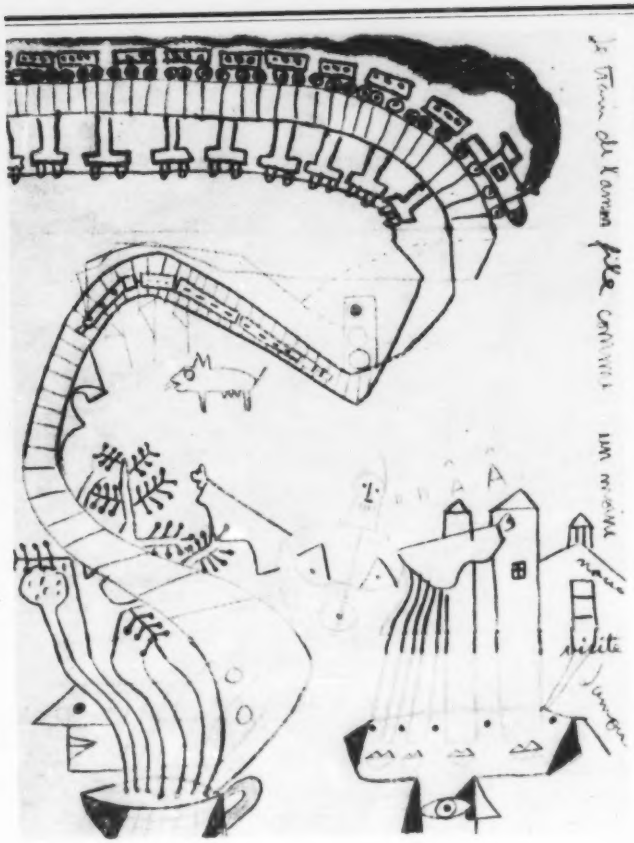
26 Alfred Pellan
Question d'optique, v. 1948



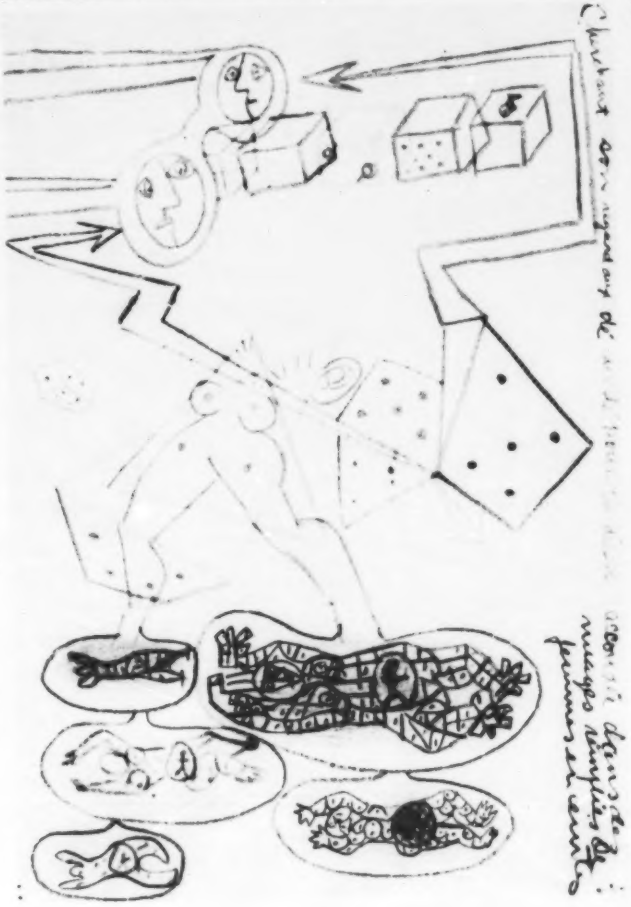
27 Alfred Pellan
L'homme A grave, v. 1948

28 Alfred Pellan
La pariade, v. 1946-1952

4 Jean Benoît, Albert Dumouchel,
Léon Bellefleur, Jean Léonard
Cadavre exquis, 1947

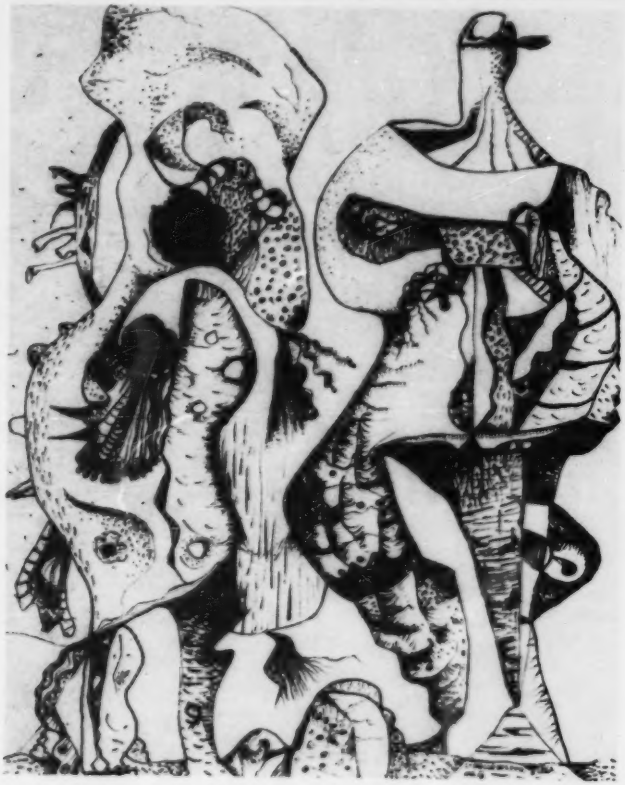


5 Jean Benoît,
Mimi Parent, Alfred Pellan
Cadavre exquis, 1947



1 Léon Bellefleur
Gnomes au vent de l'aube, 1947

2 Léon Bellefleur
L'aigle-carnaval, 1952

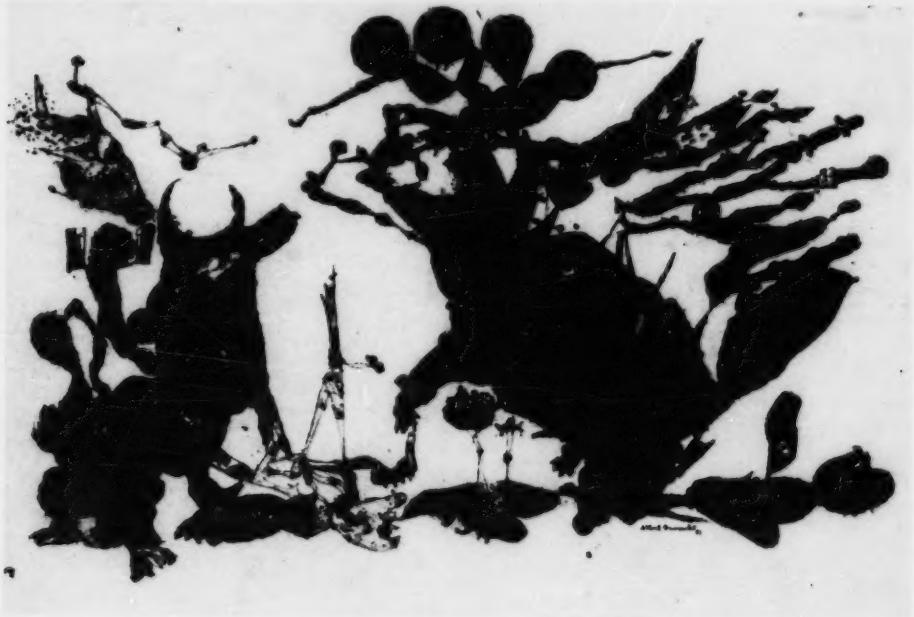


3 Léon Bellefleur
Escale, 1957

8 Albert Dumouchel
Sans titre, v. 1948

9 Albert Dumouchel
Oriflammes debout pantelants, 1950

10 Albert Dumouchel
Les chevaux embrasés, 1951



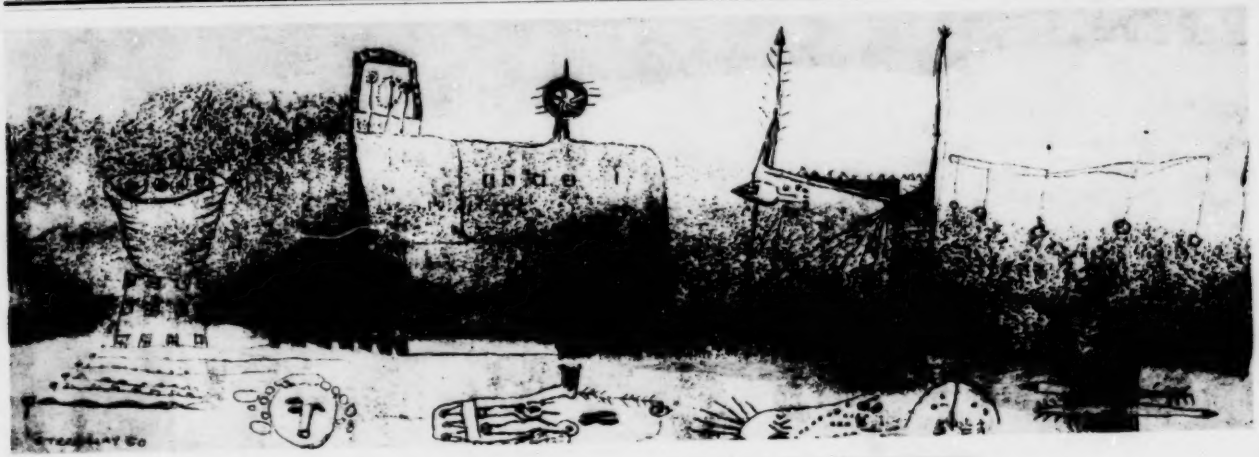
16 Roland Giguère
Apparition sur le mur du jardin, 1952

18 Roland Giguère
L'influence de la lune sur la mariée, 1953

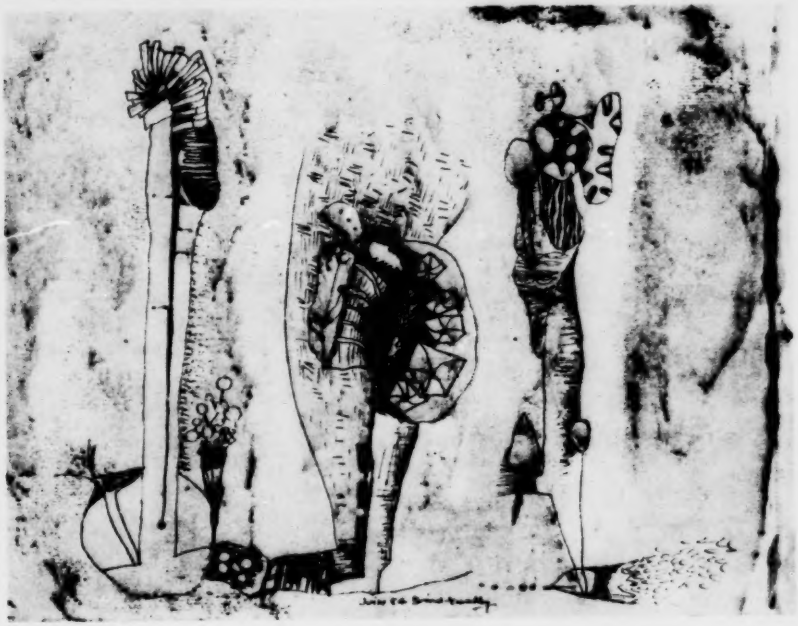
17 Roland Giguère
***Métamorphose au pays des oiseaux*, 1952**

29 Gérard Tremblay
La foire, 1950

30 Gérard Tremblay
Le bateau à voir, 1951



31 Gérard Tremblay
***Fruits amers*, 1954**



22 Guido Molinari
Sans titre, 1954

34

19 Alan Glass
Sans titre, v. 1957

Léon Bellefleur
Né à Montréal en 1910, il est diplômé de l'École Normale en 1929. Parallèlement à son enseignement pour la Commission des Écoles Catholiques de Montréal, il suit les cours du soir de l'École des Beaux-Arts jusqu'en 1938. A partir de 1942, il fréquente l'atelier d'Alfred Pellan. Il s'intéresse à l'art des enfants, aux poètes surréalistes et participe à plusieurs *Cadavres exquis*. Il est signataire en 1948 du manifeste *Prisme d'Yeux* et fait partie de l'exposition du groupe. En 1951, il expose à la 2e Exposition internationale de *Cobra*. Il séjourne en France en 1954 pour étudier la gravure à l'atelier de Friedlaender. Boursier du Conseil des Arts du Canada, il réalise plusieurs lithographies à l'atelier Desjobert de Paris en 1958-59. Une exposition rétrospective lui est consacrée en 1968 par la Galerie nationale du Canada. Il vit à Saint-Antoine-sur-le-Richelieu.

1 *Gnomes au vent de l'aube*, 1947
Huile sur papier
43,4cm x 49,4cm
Collection de l'artiste
Dessin illustrant *Les Ateliers d'arts graphiques*, no 3, 1949

2 *L'aigle-carnaval*, 1952
Encre de Chine sur papier
48,6cm x 38,2cm
Collection Musée d'art contemporain

3 *Escale*, 1957
Encre de Chine sur papier
71cm x 56cm
Collection Musée d'art contemporain

Léon Bellefleur, Jean Benoît(1), Albert Dumouchel, Jean Léonard
(1) Né à Québec en 1922, il fait des études artistiques sous la direction d'Alfred Pellan, puis enseigne quelque temps le dessin aux enfants. Dès 1947, il s'installe à Paris en compagnie de sa femme, Mimi Parent. Il est cosignataire du manifeste *Prisme d'Yeux* et participe à l'exposition du groupe. En 1959, il acquiert une grande réputation avec la présentation d'une cérémonie rituelle *L'Exécution du testament du Marquis de Sade*, et depuis lors participe aux activités du mouvement surréaliste. Il vit à Paris.

4 *Cadavre exquis*, 1947
Crayon de couleur sur papier
25,3cm x 20,3cm
Collection Jacques Dumouchel

Jean Benoît, Mimi Parent(1), Alfred Pellan
(1) Née à Montréal en 1924, elle étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal et fréquente l'atelier d'Alfred Pellan. En 1947, elle remporte le premier prix de gravure de l'École des Beaux-Arts et expose pour la première fois à la Galerie Dominion. La même année, elle part s'établir définitivement à Paris avec Jean Benoît. Elle signe le manifeste *Prisme d'Yeux* et expose avec le groupe. Elle ne prend contact avec les Surréalistes qu'en 1959, année où elle réalise la crypte dédiée au fétichisme lors de l'exposition internationale du surréalisme EROS à la Galerie Daniel Cordier (Paris).

5 *Cadavre exquis*, 1947
Crayon de couleur sur papier
16,5cm x 23,5cm
Collection Musée d'art contemporain

Paul-Émile Borduas
Né à Saint-Hilaire (Québec) en 1905, il devient apprenti dans l'atelier d'Ozias Leduc en 1920. Il fréquente de 1923 à 1927 l'École des Beaux-Arts de Montréal. Après un séjour de deux ans en France où il a étudié aux Ateliers Maurice Denis, il enseigne de 1933 à 1938 pour la Commission scolaire de Montréal, et de 1937 à 1948 à l'École du Meuble. Il expose ses premières oeuvres "surréalistes" en 1942 à l'Ermitage. Dès 1944-1945, de jeunes artistes se réunissent auprès de lui pour former le groupe des Automatistes. En 1948, il publie le manifeste *Refus global* qui lui vaut son renvoi de l'École du Meuble. Au printemps 1953, il part s'installer à New York; puis en 1955, il s'établit à Paris où il vit jusqu'à sa mort en 1960. Des expositions rétrospectives lui sont consacrées en 1960 à Amsterdam et en 1962 au Canada.

6 *Sans titre*, 1943
Mine de plomb, fusain, encre noire, lavis sur papier
57,5cm x 51,5cm
Collection Musée d'art contemporain
Don des Musées nationaux du Canada

Charles Daudelin
Né à Granby en 1920, il étudie de 1939 à 1941 à l'École du Meuble de Montréal le dessin avec Paul-Émile Borduas et la sculpture sur bois. De 1941 à 1943, tout en poursuivant ses cours à l'École du Meuble, il effectue un stage d'apprentissage en céramique et en moulage à l'Institut des arts appliqués. En 1943-1944, au cours de deux séjours à New York il étudie auprès de Fernand Léger. Boursier du gouvernement français en 1946, il travaille la peinture et la sculpture aux ateliers Fernand Léger et Henri Laurens à Paris jusqu'en 1948. Depuis 1949, il oeuvre

surtout comme sculpteur et concepteur. En 1974, le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre une exposition rétrospective. Il vit présentement à Kirkland (Québec).

7 *Sans titre*, 1946
Encre sur papier
41cm x 30,5cm
Collection Louise et Charles Daudelin
Dessin préparatoire pour une des illustrations du recueil de Gilles Hénault, *Théâtre en plein air*, Les Cahiers de la file indienne, no 2, 1946.

Albert Dumouchel
Né à Valleyfield en 1916, il étudie la musique, particulièrement le violon, à partir de 1926. Il donne des cours de dessin aux enfants de 1937 à 1942 et devient directeur du studio d'art du Collège de Valleyfield de 1942 à 1949. En même temps, de 1940 à 1945, il travaille à l'atelier de sérigraphie de la "Montreal Cotton's Limited" et s'initie aux procédés de la gravure auprès de l'artiste anglais James Lowe. En 1945, il devient professeur à plein temps à l'École des Arts graphiques de Montréal où il publie les cahiers *Les Ateliers d'arts graphiques*. En 1948, il est signataire du manifeste *Prisme d'Yeux*. Boursier de l'Unesco en 1955, il séjourne à Paris où il étudie l'eau-forte à l'Atelier Leblanc et la lithographie à l'Atelier Desjobert. Après avoir été directeur de la section des Arts Graphiques de l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1960 à 1969, il meurt à Saint-Antoine-sur-le-Richelieu en 1971.

8 *Sans titre*, v. 1948
Encre sur papier
16cm x 21,7cm
Collection Musée d'art contemporain

9 *Oriflammes debout pantelants*, 1950
Encre, aquarelle et gouache sur carton
43cm x 50,2cm
Collection Musée d'art contemporain

10 *Les chevaux embrasés*, 1951
Encre sur papier
35,4cm x 51,9cm
Collection Musée d'art contemporain

Roger Fauteux
Il étudie à l'École du Meuble de Montréal sous la direction de Paul-Émile Borduas. Il participe aux principales expositions du groupe automatiste dont la présentation à la Galerie Luxembourg à Paris en 1947. Il se serait retiré des activités du groupe à partir de 1948.

11 *Sans titre*, v. 1945-46
Encre sur papier
21,5cm x 13,9cm
Collection Fernand Leduc

Claude Gauvreau
Né à Montréal en 1925, il fait des études classiques au Collège Sainte-Marie de Montréal. En 1942, il rencontre Paul-Émile Borduas et par son frère Pierre connaît les autres membres du groupe automatiste qui se forme peu à peu. En 1947, il présente la première de sa pièce *Bien-être*, avec des décors de Pierre Gauvreau et des costumes de Madeleine Arbour. Il est un des deux poètes cosignataires du *Refus global*. En 1954, il organise seul l'exposition *La Matière chante*. Il meurt en 1971.

12 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6cm x 14cm
Collection Musée d'art contemporain
Dessin illustrant le recueil de
Claude Gauvreau, *Etal mixte*,
éditions d'orphée, 1968, p. 45

Pierre Gauvreau
Né à Montréal en 1922, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Dès 1941, il fait la connaissance de Paul-Émile Borduas et fréquente assidûment son atelier. Il participe aux principales expositions des Automatistes et présente sa première exposition individuelle en 1947. Il est cosignataire du manifeste *Refus global* en 1948. Après un arrêt d'une quinzaine d'années, il s'est remis à la peinture en 1977. Il habite Montréal.

13 *Troisième journée du voyage vers l'intérieur*, 1946
Encre sur papier
20,4cm x 25,4cm
Collection Musée d'art contemporain

14 *Sans titre*, 1947
Encre sur papier pelure
25,8cm x 30,9cm
Collection Musée d'art contemporain
Dessin faisant partie d'une série réalisée en vue d'illustrer le recueil de Paul-Marie Lapointe, *Le Vierge incendié*, Mithra-Mythe Editeur, 1948.

15 *Sans titre*, 1950
Encre et aquarelle sur carton

38 44,5cm x 38,1cm
Collection Musée d'art contemporain

Roland Giguère
Né à Montréal en 1929, il étudie à l'Institut des Arts graphiques de Montréal de 1947 à 1951 et travaille avec Albert Dumouchel. En 1949, il fonde les Éditions Erta. Lors d'un séjour en France en 1954-1955, il étudie la gravure à l'École Estienne et à l'Atelier Friedlaender de Paris. Boursier de la Société Royale du Canada en 1957, il séjourne à Paris jusqu'en 1963 et s'initie à la lithographie à l'Atelier Desjobert. Il participe à des publications et des expositions du groupe *Phases* et en 1960, il fait partie de l'Exposition Internationale du Surréalisme, à New York. Il est aussi l'auteur de plusieurs recueils de poésie. Il a sa résidence à Montréal.

16 *Apparition sur le mur du jardin*, 1952
Encre sur papier
26,2cm x 16,7cm
Collection Musée d'art contemporain

17 *Métamorphose au pays des oiseaux*, 1952
Encre sur papier
19,2cm x 21,7cm
Collection Musée d'art contemporain
Dessin illustrant le recueil de Roland Giguère, *forêt vierge folle*, Éditions de l'Hexagone, 1978, p. 53

18 *L'influence de la lune sur la mariée*, 1953
Encre sur papier
25,5cm x 16,5cm
Collection Musée d'art contemporain
Dessin illustrant le recueil de Roland Giguère, *forêt vierge folle*, Éditions de l'Hexagone, 1978, p. 58.

Alan Glass
Né à Montréal en 1932, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal sous la direction d'Alfred Pellan. En 1952, il part pour la France et il a sa première exposition particulière à la galerie *Le Terrain Vague* à Paris, en 1958. Il s'installe au Mexique en 1963 et depuis y expose fréquemment. Il a également tenu quelques expositions individuelles dans les galeries montréalaises. Il vit actuellement à Mexico.

19 *Sans titre*, v. 1957
Stylo à bille sur papier
15,1cm x 17,1cm
Collection Roland Giguère

Fernand Leduc
Né à Montréal en 1916, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1939 à 1943. Il fait la connaissance de P.-É. Borduas en 1941 et par la suite participe à la fondation et aux activités du groupe des Automatistes. Il séjourne une première fois à Paris de 1947 à 1953 où il participe à plusieurs expositions dont *Automatisme* qu'il organise avec Riopelle à la Galerie Luxembourg. Il est cosignataire du *Refus global*. En 1956, il est président-fondateur de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal. Le Musée d'art contemporain organise une rétrospective de son oeuvre en 1970. Il vit actuellement à Champseru, France.

20 *Sans titre*, 1943
Fusain sur papier
18cm x 30cm
Collection de l'artiste

Norman McLaren
Né à Stirling (Écosse) en 1914, il étudie à l'école d'art de Glasgow. Il s'intéresse de plus en plus au cinéma et dès 1934, il remporte le premier prix au festival écossais de film amateur avec un documentaire. Après avoir travaillé à la section du film du General Post Office, à Londres, il passe quelque temps à la London Film Center. Un peu avant la guerre, il s'installe à New York où il peint des murales et réalise plusieurs films pour le musée Guggenheim. Il se joint à l'Office national du film du Canada lors de sa création en 1941. Il y est resté depuis, à l'exception d'un séjour de deux ans en Chine et en Inde pour le compte de l'Unesco.

21 *Regard sévère*, 1944
Encre de Chine sur papier
24,2cm x 20,4cm
Collection de l'artiste

Guido Molinari
Né à Montréal en 1933, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal et à l'École d'art et de dessin du Musée des beaux-arts de Montréal, sous la direction de Marian Scott et Gordon Webber. Il a sa première exposition particulière à l'Échourie en 1954, et l'année suivante, il participe à l'exposition *Espace 55* du Musée des beaux-arts de Montréal. Également en 1955, il fonde la Galerie l'Actuelle qu'il dirige jusqu'en 1957, première galerie au Canada consacrée exclusivement à l'art non-figuratif. Une importance rétrospective lui est consacrée par la Galerie nationale du Canada en 1976. Il habite Montréal.

22 *Sans titre*, 1954
Encre de Chine sur papier
34,6cm x 28cm
Collection de l'artiste

Jean-Paul Mousseau
Né à Montréal en 1927, il étudie au Collège Notre-Dame auprès du Frère Jérôme de 1940 à 1945, puis à l'École du Meuble en 1945-1946. Il fréquente également l'atelier de P.-É. Borduas au cours des années 1944 à 1950. Il participe au Festival Mondial de la Jeunesse pour lequel il se rend à Prague en 1947. Il est un des signataires du *Refus global* et participe à toutes les expositions du groupe automatiste. Après avoir réalisé des affiches, des effets scéniques, des décors de théâtre ainsi que des murales, il travaille depuis plusieurs années en collaboration avec des architectes. Il habite Montréal.

23 *Sans titre*, n.d.
Fusain sur papier
19,2cm x 23,1cm
Collection Musée d'art contemporain

24 *Sans titre*, v. 1945-46
Encre sur papier
20,4cm x 19cm
Collection particulière
Dessin réalisé pour illustrer le recueil de Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*, Les Cahiers de la file indienne, no 3, 1946.

25 *Sans titre*, 1946
Encre sur papier fort
10,2cm x 14,8cm
Collection Fernand Leduc

Alfred Pellan
Né à Québec en 1906, il fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Québec de 1920 à 1925. Premier boursier de la Province de Québec, il se rend à Paris en 1926 où il étudie à l'École supérieure nationale des Beaux-Arts, puis aux Académies Colarossi, Ranson et à la Grande Chaumière. De retour au Canada en 1940, il s'installe à Montréal et devient professeur à l'École des Beaux-Arts de 1943 à 1952. Il crée, en 1946, les costumes et les décors de *La nuit des rois*, de Shakespeare, présentée par les Compagnons de Saint-Laurent, à Montréal. En 1948, il signe le manifeste *Prisme d'Yeux*. Boursier de la Société royale du Canada, il séjourne à Paris de 1952 à 1955, année où le Musée national d'Art Moderne de Paris présente une rétrospective de ses oeuvres. D'autres expositions rétrospectives sont organisées en 1960 par la Galerie nationale du Canada et en 1972 par le Musée des beaux-arts de Montréal. Il vit à Sainte-Rose, Laval.

26 *Question d'optique*, v. 1948
Mine de plomb sur papier
29,9cm x 22,9cm
Collection Musée d'art contemporain

27 *L'homme A grave*, v. 1948
Encre sur papier
29,8cm x 22,8cm
Collection Musée du Québec

28 *La pariade*, v. 1946-1952
Encre sur papier
19,7cm x 34,6cm
Collection Musée du Québec

Gérard Tremblay
Né aux Éboulements en 1928, il étudie à l'École des Beaux-Arts et à l'Institut des Arts graphiques de Montréal où il s'initie à la lithographie. Il a sa première exposition particulière en 1947. Il participe, au début de 1952, à l'exposition réunissant Borduas et un groupe de jeunes artistes à la Galerie XII du Musée des beaux-arts. Depuis 1951, il a illustré plusieurs recueils de poésie, notamment de Roland Giguère. Il vit à Montréal.

29 *La foire*, 1950
Encre et huile sur papier
12,1cm x 35cm
Collection Musée d'art contemporain

30 *Le bateau à voir*, 1951
Encre sur papier
18,5cm x 29,4cm
Collection Musée d'art contemporain

31 *Fruits amers*, 1954
Encre et aquarelle sur papier
30,5cm x 37,9cm
Collection Musée d'art contemporain

Borduas, Paul-Émile, *Projections libérantes*, Mythra-Mythe, Saint-Hilaire, 1949. Repris dans *La Barre du jour*, janvier-août 1969, pp. 5-44.

Bourassa, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Éditions l'Étincelle, Montréal, 1977.

Duquette, Jean-Pierre, "Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchromies", *Voix et images*, vol II, no 1, septembre 1976, pp. 3-12.

Ellenwood, Ray, "Surrealism Borduized", *Artscanada*, décembre 1978-janvier 1979, pp. 14-18.

Gagnon, François-Marc, "Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas", *La Barre du jour*, janvier-août 1969, pp. 206-223.

Gagnon, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, Éditions Fides, Montréal, 1978.

Gauvreau, Claude, "L'Épopée automatiste vue par un cyclope", *La Barre du jour*, janvier-août 1969, pp. 48-96.

Greenberg, Reesa, "Surrealist traits in the heads of Alfred Pellan", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. III, automne 1976, nos. 1 et 2, pp. 55-68.

"La queue de la comète, Alfred Pellan, témoin du surréalisme", *Vie des arts*, automne 1975, pp. 18-21.

Lefebvre, Germain, *Pellan*, Les Éditions de l'Homme, Montréal, 1973.

Ostiguy, Jean-René, "Les cadavres exquis des disciples de Pellan", *Vie des arts*, été 1967, pp. 22-25.

Ostiguy, Jean-René, *Léon Bellefleur*, textes de Gilles Hénault et Roland Giguère, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1968.

Ostiguy, Jean-René, "Albert Dumouchel", *Journal*, Galerie nationale du Canada, no 10, novembre 1975.

"Roland Giguère, profil d'une démarche surréaliste", *Vie des arts*, automne 1975, pp. 42-46.

Teyssèdre, Bernard, "Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal", *La Barre du jour*, janvier-août 1969, pp. 224-270.

Théberge, Pierre, *Guido Molinari*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976.